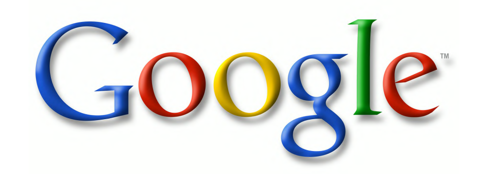
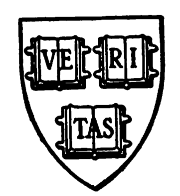
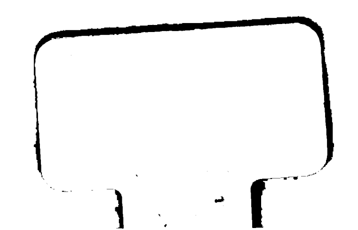


Eichborn · Das alte Clarinblasen auf Tromp

1894


VE RI
TAS





Das

alte Clarinblasen auf Trompeten.

Von

Dr. Hermann Ludwig Eichborn.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1894.

Das alte Clarinblasen auf Trompeten.

Von

Dr. Hermann Ludwig Eichborn.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1894.

Vorwort.

Nachstehende kleine Schrift bildet eine Ergänzung zu dem im Jahre 1881 im gleichen Verlage erschienenen Buche des Verfassers »Die Trompete in alter und neuer Zeit«. Das Thema, welches dort im Rahmen einer musikgeschichtlich-akustisch-praktischen Erläuterung der Trompete natürlich nicht eingehend behandelt werden konnte, ist hier erschöpfend dargestellt, wobei eine grosse Menge dem Verfasser damals noch nicht bekannter Litteratur, Quellen und Belege, sowie neugewonnene praktische Erfahrungen berücksichtigt werden konnten. Das erzielte Resultat halte ich für unumstösslich und glaube der Musikwissenschaft durch Veröffentlichung einen wirklichen, wenn auch in Anbetracht der Kleinheit des Gegenstandes, nicht eben grossen Dienst zu leisten. Immer ist es gut, wenn alte unbegründete Vorurtheile zerstört und der Entstehung unrichtiger und unhaltbarer Ansichten über einen Punkt der Kunst Riegel vorgeschoben werden. Wenn auch das aus der heutigen Blasirtheit und Übersättigung in der Tonkunst zu erklärende Zurückgreifen auf naturgemäss abgestorbene Kunstübung aussichtslos ist,

weil nur das Lebensfähige sich entwickeln kann, so ist es dennoch angezeigt, vor solcher Verschwendung von Zeit, Mühe und Kraft auf unfruchtbare Aufgaben zu warnen und ihre Zwecklosigkeit nachzuweisen. Abgesehen von dieser Tendenz hofft der Verfasser auch mit seiner zwar kleinen, aber erst nach den Forschungen und praktischen, wie theoretischen Studien einer langen Reihe von Jahren möglich gewordenen Arbeit manchen in der Musikwissenschaft sich endlos fortspinnenden, aus irrigen Traditionen gewobenen Faden abzuschneiden.

Gries bei Bozen in Tirol, im August 1894.

Dr. Hermann Ludwig Eichborn.

Vor Kurzem ist der Berliner Kammermusiker Julius Kosleck in den Ruhestand versetzt worden. Dieser Mann, ein vorzüglicher Bläser und ungemein fleissiger und strebsamer Musiker, hat durch seine Kunstfertigkeit in Ausführung alter äusserst schwieriger Solostimmen in Werken von J. S. Bach und G. F. Händel in der musikalischen Welt einiges Aufsehen erregt, und da seine Bestrebungen mit der Tendenz, ältere Werke dem Publikum in möglichst getreuer althistorischer Form vorzuführen, zusammenfielen, fand man sich veranlasst, ihn seit einer Reihe von Jahren zu solchen Aufführungen nach vielen Städten Norddeutschlands zu verschreiben. Soweit mag sein Name und Wirken mit Ehren in den Annalen der Musikgeschichte verzeichnet sein. Wenn man aber in mehreren biographischen und lexikalischen Werken der Angabe begegnet, dass Kosleck die vor ihm ausgestorbene Kunst des sogenannten Clarinblasens auf der Trompete wieder belebt, oder gar wiederentdeckt habe, so muss einer solchen Auffassung vom Standpunkte der praktischen Erfahrung wie der geschichtlichen Thatsächlichkeit gleichermassen widersprochen werden, und es ist eine Warnung, eine derartige unbegründete Angabe nicht erst zur Tradition werden zu lassen, durchaus am Platz, eine Warnung, der ich am besten Folge zu geben glaube, wenn ich hier versuche, die Frage

zu beantworten, was dieses Clarinblasen in älterer Zeit gewesen ist und warum es abkommen musste und auch gar keine Veranlassung zur Wiederbelebung dieser merkwürdigen Kunstübung vorliegt.

Der Gegensatz zwischen einfachem Blasen, wie man z. B. auf irgend einem Holzblasinstrument bläst, und lärmend, schmetternd blasen, ist im Wesen der Trompete so tief begründet, dass er sich sowohl bei den ältesten Völkern, die sich dieses Instruments bedienten, als auch bei allen gegenwärtigen Naturvölkern, denen dasselbe bekannt ist, vorfindet. Es ist in dem engen, rein cylindrischen Bau der Trompete, die am Ende fast unmittelbar in eine becherartige Erweiterung ausläuft, ferner in der Art des Blasens mit einem kesselförmigen Mundstück von scharfem Brechungswinkel begründet, dass die Töne, wenn sie mit der Zunge scharf gestossen werden, in eine starke Vibration gerathen, wodurch der bekannte lärmende Charakter des Instruments bedingt wird. Bei anderen Blechinstrumenten, als Hörnern und Posaunen, ist aus akustischen Gründen, deren Erörterung nicht hierher gehört, dieses Schmettern nur annähernd so, wie bei der Trompete, möglich. Die erregende und lärmende Wirkung dieses Klanges machte es, dass die Trompete überall und jederzeit als das wichtigste Kriegsinstrument verwendet wurde. Aber auch die feierliche und majestätische Wirkung der einfachen, nicht geschmetterten Noten fand von jeher Würdigung, und wenn wir das 10. Kapitel des vierten Buches Mosis lesen, finden wir die doppelte Klangwirkung der Trompete auf's genaueste ausgeprägt und die eine zu den kriegerischen, die andere zu den gottesdienstlichen und bürgerlichen Aktionen des jüdischen Volkes verwendet. Die ja ganz allgemein bekannte Reihe der harmonischen Ober- oder Aliquot-Töne, deren Erörterung ich mir, da sie hundertfach erfolgt ist, ersparen kann, eine Tonreihe, welche der Trompete, wie allen Blechinstrumenten, als sogenannte Naturtöne eigen ist, hat nun das für den

Bläser Schwierige und Lästige, dass da, wo die Töne geschlossen in einer, wenn auch nicht ganz reinen, diatonischen Scala nebeneinander liegen, ihre Erzeugung wegen der hohen Lage nicht so bequem wie die der tieferen unzusammenhängenden Intervalle ist, und da, wo in der fünften Oktave vom eigentlichen tiefsten Ton aus diese Reihe eine chromatische Scala bildet, die Hervorbringung derselben mit ungeheuren Schwierigkeiten verbunden und nur durch eine ganz spezielle Kunst zu erreichen ist. Gleichwohl liegt es im Wesen des menschlichen Verbesserungs- und Kunststrebens, dass man, einmal die Möglichkeit, auf einem so sehr verbreiteten Tonwerkzeug eine zusammenhängende Scala zu spielen, erkannt, sich bemühte, soviel wie nur möglich in dieser Tonlage zu leisten. Wie weit es darin die Völker des heidnischen Alterthums gebracht haben, wird sich jetzt ebensowenig noch ermitteln lassen, wie die Leistungen des Mittelalters in dieser Hinsicht, letzteres schon aus dem Grunde nicht, weil es an allen Aufzeichnungen in musikalischer Schrift fehlt.

Für den Gegensatz zwischen einfach und schmetternd blasen, den Luther an der genannten Bibelstelle mit »schlecht (schlicht) blasen« und »trompeten«, L. van Ess mit »blasen« und »Lärm blasen« giebt, während der hebräische Grundtext die drei Worte rua, thaka und thaka beachath enthält (vergl. J. G. Kastner, Manuel de Musique militaire, Paris 1848 S. 5 und Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern, Berlin 1829), hat sich seit Jahrhunderten die Bezeichnung Clarinblasen oder Prinzipalblasen gebildet, die aber seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts wieder vollständig abgekommen ist, sodass man jetzt das Prinzipalblasen als blasen mit Zungenschlag bezeichnet, was jedenfalls das zutreffendste ist. Wenn man aber die ältere Bezeichnung Clarinblasen anwendet, so ist dabei immer noch ein bemerkenswerther Unterschied zu beachten. Clarin kann nämlich das gewöhnliche Blasen im Gegensatz zum

Schmettern bedeuten, aber auch das Blasen der hohen Lage vom $\overline{\overline{c}}$ an, in der allerdings der Zungenschlag weniger in Anwendung kommen kann. Endlich kann man noch für Clarin eine ganz spezielle Bedeutung in Anspruch nehmen, nämlich das Blasen in einer Lage, in der die Trompete jetzt gar nicht mehr gebraucht wird, also ungefähr von $\overline{\overline{\overline{a}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{b}}}$ bis zum $\overline{\overline{\overline{\overline{f}}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{\overline{g}}}}$ (welches letztere z. B. wirklich in einem der Koncerte J. S. Bach's aus seiner Cöthener Periode für Trompete geschrieben ist); diese letzte Bedeutung des Clarin nun hat man bei meinem Aufsatz hauptsächlich im Auge zu behalten.
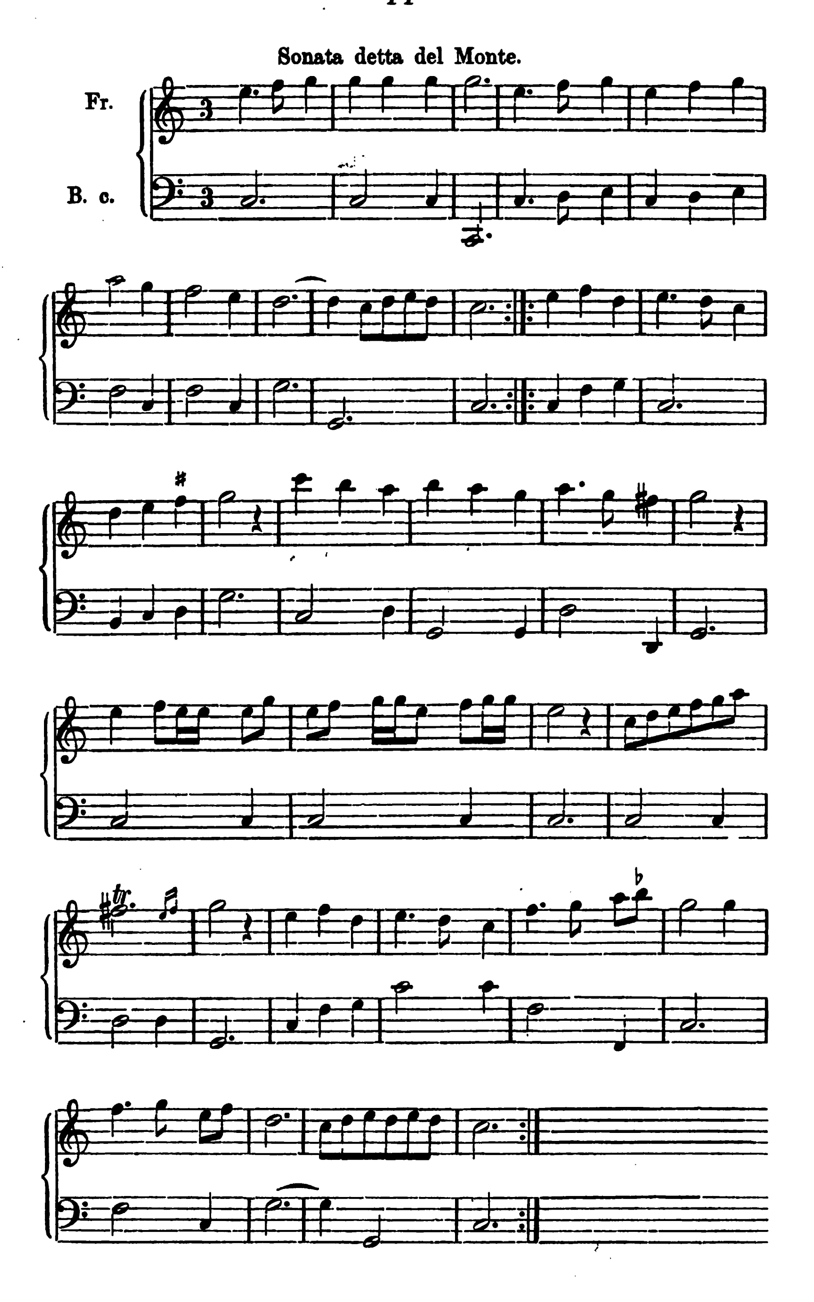
Über die Etymologie des Clarin könnte man ein langes und breites schreiben, wobei alle verwandten Namen, wie clairon, clarion u. s. w., zu erörtern wären. Es genügt aber zu erwähnen, dass die Ableitung von clarus, hell, hoch, klar auf der Hand liegt. Auch die Herleitung von Prinzipal, was ja nichts weiter als Haupt- oder Grundstimme bedeuten kann, soll uns nicht aufhalten. Clarin begegnet uns als technischer Ausdruck m. W. zuerst in Virdung's verdeutschter Musica, und zwar in der Bezeichnung des dort abgebildeten Instruments als Clareta. Es ist dies eine ganz gewöhnliche Trompete in der alten dreigewundenen Form, wie sie durch die frühere mangelhafte Technik der Herstellung bedingt war und sich noch bis tief in das 18. Jahrhundert erhalten hat. Das Instrument ist aus drei Haupttheilen, ein Abschnitt des Rohrs vom oberen Ende ab-, ein zweiter konformer in gleicher Länge aufwärtsgehend und ein dritter abwärts gerichteter bis zum Schallbecher, und den nothwendigen Verbindungen derselben durch leichte Krümmungen zusammengefügt und mit Zinn verlöthet, da man die Hartlöthung mit Messing, das sich mit dem des Instruments verschmilzt, nicht kannte. Diese Clareta hat eine engere Rohrmensur und auch ein kleineres Schallstück, als die daneben abgebildeten Instrumente, deren eines Feldtrummet, das andere Thurnerhorn (Thürmerhorn) heisst, die jedoch

sonst Trompeten in ganz derselben Form sind. Der kleinere Schallbecher der Clareta bedingt akustisch eine Abschwächung des schmetternden Toncharakters, die engere Mensur höchstens eine kleine Differenz im Volumen des Tons. Einen Text zu diesen Abbildungen giebt Virdung nicht. Im Laufe des 16. Jahrhunderts, zu dessen Beginn Virdung sein Buch herausgab, begegnen uns die ersten Angaben über musikalisch gebildete Trompeter. So theilt M. Fürstenau in seinen Beiträgen zur Geschichte der Königl. sächs. musik. Kapelle (Dresden 1849) ein Schreiben des markgräfl. brandenburg. »Clarin-Trompeters« Nusser an den Kurfürsten d. d. Königsberg, 2. April 1561 mit, worin dieser erwähnt, wie er mit seinem Herrn in Annaburg gewesen, vor dem Kurfürsten geblasen und dafür 20 Thaler erhalten habe. Im Syntagma des M. Prätorius findet sich kein besonderes Instrument zum Clarinblasen erwähnt oder dargestellt; die Bilder geben nur eine gewöhnliche Trompete und eine »Jägertrummet«. Letztere ist, wie auch der Text besagt, eine in Posthorn-Form vielfach schneckenartig gewundene einfache Trompete, »aber an Resonanz den vorigen nicht gleich«, wie Prätorius bemerkt. Diese Jägertrompete muss zu einer musikhistorisch nicht unwichtigen Erwägung bezüglich der Technik ihrer Herstellung herausfordern. Auf den ersten Blick erscheint es unerklärlich, wie ein so künstlich gewundenes Rohr ohne das später aufgekommene Verfahren, das Rohr, nachdem es aus dem Blech geschnitten und in einer geraden Linie geformt und zusammengelöthet ist, mit geschmolzenem Blei auszugiessen, um es ohne Sprünge und Knickungen hin- und her zu biegen und in beliebige Windungen zu bringen, erzeugt werden konnte. Hätte man aber dieses Verfahren damals schon gekannt, so würde man es gewiss bei anderen Trompeten und bei Posaunen angewendet haben. Diese aber sind noch ganz in der alten, primitiven, oben erörterten Weise fabricirt, das heisst aus einzelnen Stücken zusammengestoppelt. Ebenso sicher ist es, dass man

mit Hilfe des Bleiausgiessens damals praktikable Waldhörner hergestellt haben würde und nicht jene läppischen Darmgewinde von Hörnern, wie sie noch 20 und 30 Jahre nach Prätorius Père Mersenne in seinem Traktat abbildet. Es lässt sich aber die Erzeugung der Jägertrummet des Prätorius auch auf andere Art erklären, dass nämlich die Schneckenform dieses Instruments in zwei konformen Modellen aus dem Blech ausgeschnitten wurde und sodann beide Ausschnitte halbkreisförmig gekrümmt und aufeinander gefügt und verlöthet wurden. Auch die bei Trompeten und Posaunen nothwendigen gebogenen Theile, wie die Bogen an den Verbindungsstellen, die Krummbügel zum Aufstecken, um das Instrument umzustimmen, mögen in der beschriebenen Art hergestellt worden sein. Eine echte Jägertrummete, wie sie Prätorius abbildet, befindet sich, wie ich beiläufig erwähne, in der Sammlung des Herrn Paul de Wit in Leipzig.
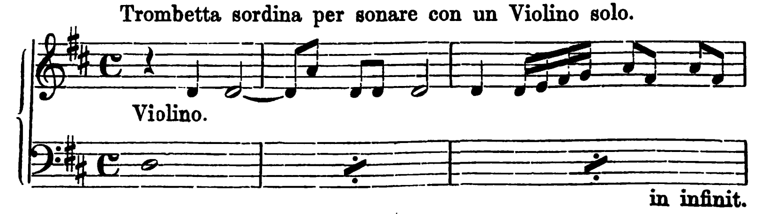
Aus dem kurz gefassten Texte bei Prätorius erfahren wir über die Trompete nur, dass sie von Einzelnen zu einer grossen Virtuosität ausgebildet war, wie denn in der Ambitus-Tabelle als Grenze in der Höhe das $\overline{\overline{\overline{f}}}$ angegeben ist. Kurze Zeit nachher liefert uns der toskanische Hoftrompeter Girolamo Fantini (vergl. meinen Aufsatz über diesen Meister in Jahrg. 1890 der Monatshefte für Musikgesch.) in seinem Modo per imparar a sonare di tromba eine grosse Menge von Beispielen für die Leistungsfähigkeit des Instruments im kunstvollen Clarinspiel. Ich theile hier in unserer Notation eine Sonate aus Fantini's Sammlung mit, die mir wegen ihrer leichten, fliessenden, ganz modernen Melodiebildung beachtenswerth erscheint.

Sonata detta del Monte.
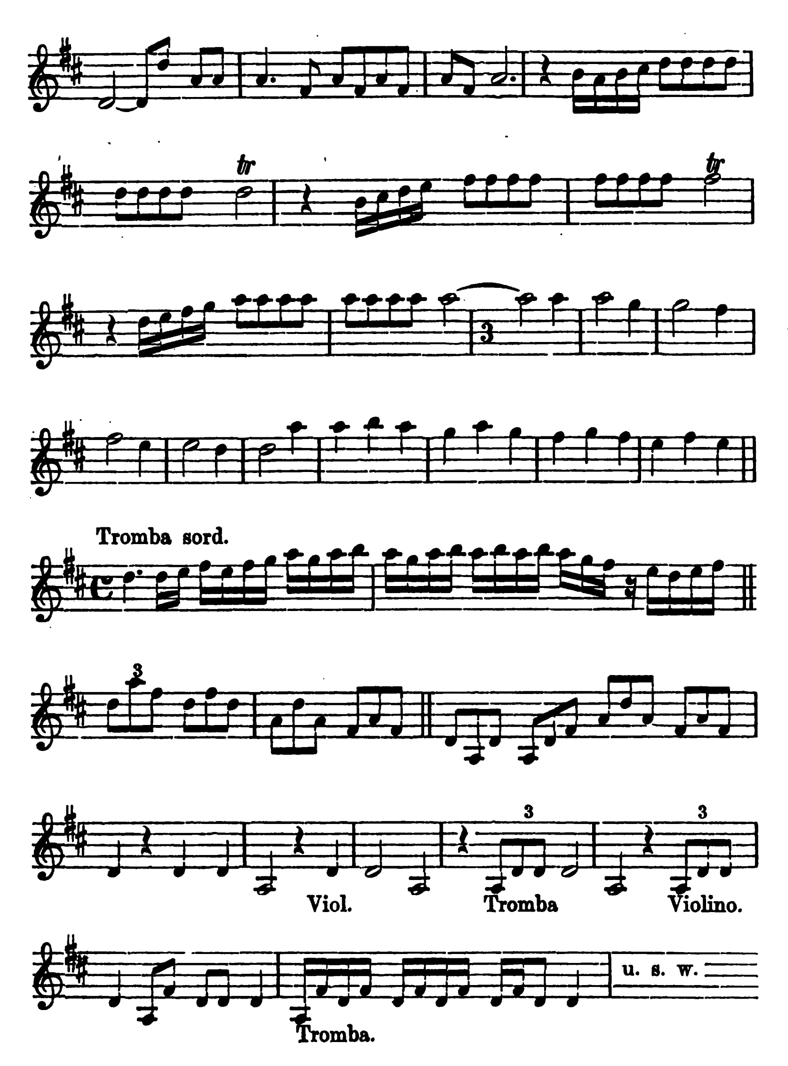


Fantini überschreitet kaum je in seinen Stückchen das $\overline{\overline{\overline{c}}}$, das er auch in seiner kleinen Anleitung vor denselben als Grenze angiebt. Bekanntlich haben sich von altersher in der Kunstsprache der Trompeter gewisse Ausdrücke zur Bezeichnung der der Trompete eigenen Intervalle gebildet, die zugleich der der einzelnen Stimmen dienen, die im Zusammenspiel das betreffende Intervall oder eine gewisse Tonlage auszuführen haben. Diese Bezeichnungen variiren nicht nur nach Ländern und Sprachen, sondern auch nach Zeitperioden. Bei Fantini heisst der Grundton *C* sotto Basso, sodann in der Reihe der aufsteigenden Obertöne *c* Basso, *g* Vurgano, $\overline{c}$ Striano, $\overline{e}$ Toccata, $\overline{g}$ Quinta, das etwas zu tiefe $\overline{b}$ ist gar nicht erwähnt; bei den höheren Tönen, der sonst Clarino genannten Lage, ist keine Benennung angegeben, woraus man wohl schliessen muss, dass dieser Ausdruck in Italien nicht sehr gebräuchlich war. Doch findet sich derselbe in der bekannten Anfangs-Intrada aus dem »Orfeo« des Monteverde (Druck von Ricciardo Amadino in Venedig 1615), wo die fünf Trompetenstimmen als Basso, Volgano, Alto e basso, Quinta und Clarino bezeichnet sind. Welch' leichte und gewandte Behandlung man damals schon von der Trompete verlangte, zeigt ein Satz aus dem Werke (Breslauer Stadtbibliothek) Partitura delle Sonate ovver Canzoni da Farsi a Violino solo et B. c. Opera quinta di D. Marco Uccellini capo di musica del Seren. Sign. Duca di Modena, Venedig bei Alessandro Vincenti 1649, von dem ich nur eine Probe gebe. Eine gedämpfte Trompete koncertirt darin mit der Violine, wobei offenbar die Absicht vorliegt, Vogelgezwitscher nachzuahmen.

Trombetta sordina per sonare con un Violino solo.



in infinit.
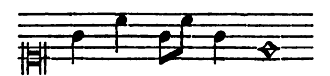


Dieser musikalische Scherz ist sicher auf sehr rasches Zeitmass berechnet. Aus der musikalischen Litteratur des 17. Jahrhunderts, soweit sie meinen Zweck berührt, geht unzweifelhaft hervor, dass man die höhere und höchste Clarinlage, von der Prätorius wie Mersenne als von etwas
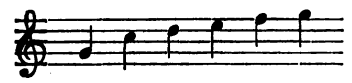
längst Gebräuchlichem sprechen, den meisten Trompetern nicht zumuthet; dieselbe war nur gewissen Künstlern geläufig. So gehen in den zahlreichen Sätzen der Musik, welche Joh. Heinrich Schmelzer zur Hochzeitsfeier des Kaisers Leopold mit Margaretha von Spanien zu Wien 1667 schrieb (enthalten in dem Werk des kaiserl. Rathes Franz Sbarra, Breslauer Stadtbibliothek, welches die Festlichkeiten beschreibt und abbildet, als Arie per il Balletto a cavallo) die Trompetenstimmen, welche von 40 Trompeten und Pauken, in mehrere Chöre getheilt, ausgeführt wurden, nie über $\bar{\bar{a}}$ hinaus.

Die ausführlichsten Angaben über Gebrauch und Technik der Trompete im 17. Jahrhundert liefert uns Daniel Speer in seiner Schrift »Unterricht der musicalischen Kunst« (Ulm bei S. W. Kühne 1687), Angaben, die umso werthvoller sind, als der Verfasser, Kantor und Kollaborator der lateinischen Schule in Göppingen, ehedem Stadtpfeifer in Breslau gewesen war, also die damalige Instrumentalmusik praktisch ein- und auskannte. Dies beweisen auch seine Nachrichten von der Trompete, die heute noch zutreffen und viel mehr werth sind, als die ganz oberflächlichen Notizen bei Fantini a. a. O. Selbst Altenburg, der hundert Jahre nach Speer seine Monographie über die Trompete herausgab, weiss in praktischer Hinsicht das Instrument nicht so gut zu kennzeichnen. Ich ziehe das für unser Thema Wesentliche aus Speer aus: Den Grundton nennt er Flattergrob, die Oktav grob, die Quint faul (das heisst wohl soviel als schwer ansprechend). »Die vierte Stimme heisst Mittelstimme und wird in solcher Marsch und Lermen geblasen; ist das $\bar{c}$.« Fünfte Stimme Prinzipal. »In dieser wird auch Lermen, Aufbruch und anderes mehr geblasen, ist eine schöne Stimme, wer sie recht zu tractiren weiss, hebt im *g* an, geht hinauf bis in's $\bar{\bar{c}}$ und endet sich gemeiniglich, wenn viel Trompeten beisammen sein (d. h. im mehrstimmigen Satze) im $\bar{\bar{e}}$.« (Stimme bedeutet also hier

bald einen gewissen Ton, bald eine ganze Tonlage.) »Prinzipal, diese Stimme variirt in vorgezeigten Tonis



und macht zuweilen im $\overline{\overline{c}}$ aufhaltende einen Triller (das ist wohl hier ein Zungenschlag, Schmettern), der sehr wohl zu hören. Die 6. Stimme heisst das ander Clarin, soll aber jederzeit in einer Terz von dem ersten Clarin niedriger gehen, wird aber im gemeinen Brauch nur bis in's $\overline{\overline{f}}$, oder höchstens $\overline{\overline{g}}$, ausser im certiren (d. h. im koncertirenden Solospiel) gebraucht.
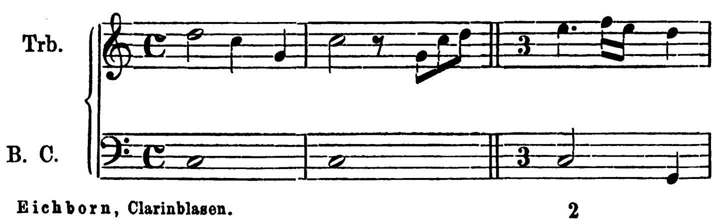


Doch, wo zwei gleich gute Trompeter seind, können sie beede höher, als bis zur hier gezeigten Höhe blasen. Die 7. Stimme ist das erste Clarin, dieses hebt sich nun von $\overline{c}$ an und geht von solchem bis in die 8va, auch tractirens manche bis in's $\overline{\overline{\overline{f}}}$. Dieses Instruments der Trompeten findet man wenig Privatpersonen, die es erlernen. Ursach, es erfordert sehr grosse Leibskräften, so einem Incipienten höchst beschwerlich fallen. Dass einem das Trompetenblasen desto leichter ankommen möge, soll er sich gleich anfangs angewöhnen, das Mundstück an der oberen Lefftze auf das allergenaueste und nicht bis zur Nase hinein oder halben oberen Lefftze anzusetzen, dann weil durch diesen scharfen Ansatz das Lefftzen-Fleisch pflegt aufzulaufen, so wird des Mundstückes Kessel, wenn der Ansatz soweit drinnen, damit ausgefüllt, und hat die Zunge keinen Raum mehr; ja, es verhindert, dass der Athem nicht hinein kann, und ob zwar die Leibeskräfte noch vorhanden, werden doch solche endlich müde gemacht, weil der Ausgang des Athems verstopft und seinen Fortgang nicht haben kann, ist also das vornehmste Stück beim Trompetenblasen der rechte Ansatz.«
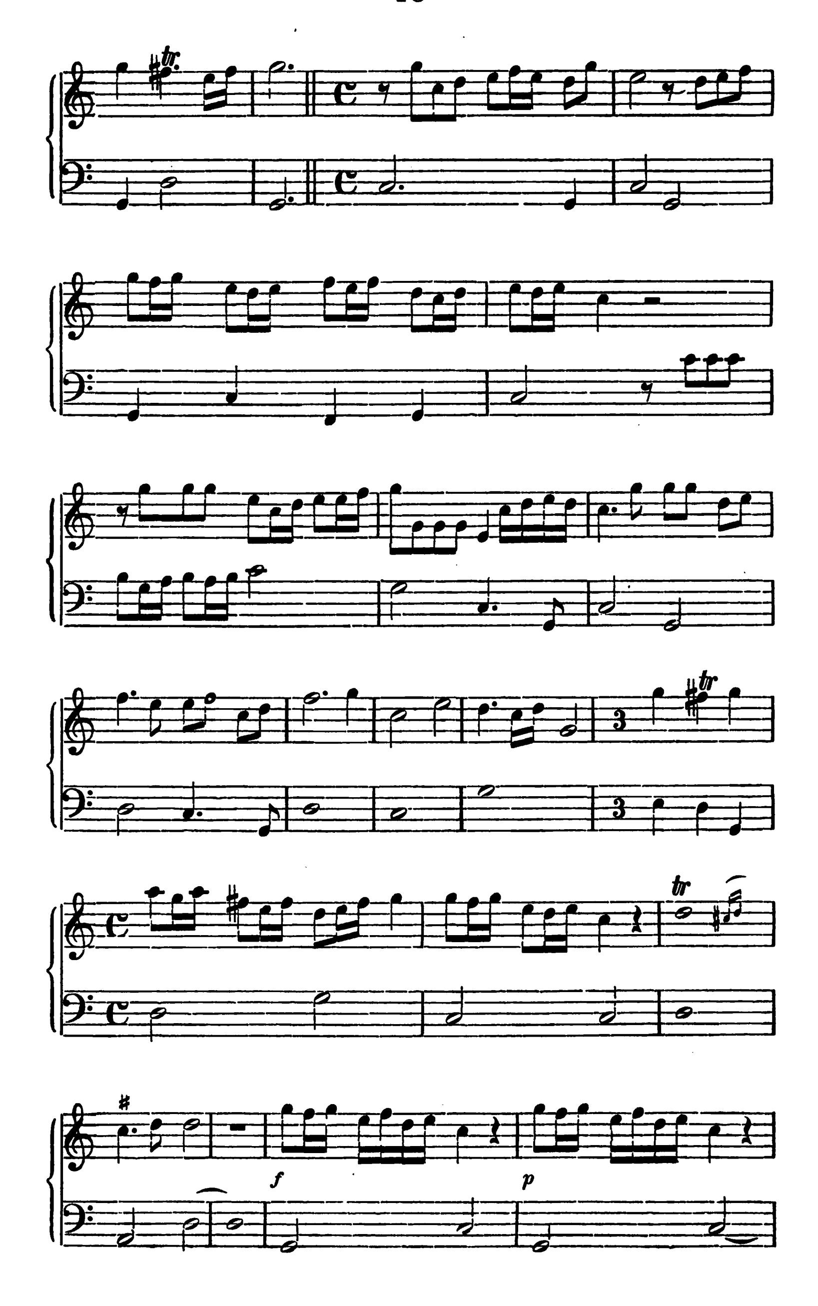
Auch heute noch haben die wenigsten Trompeter eine richtige Auffassung von den hier so klar und richtig, wenn auch in hanebüchener Ausdrucksweise der ungeschickten damaligen Prosa, geschilderten Vorgängen bei der Intonation. In Speer's Darstellung liegt zugleich der Schlüssel zum eigentlichen Clarinblasen, zur leichten Beherrschung der höchsten Lage. Ohne das »Einsetzen«, den hier beschriebenen Ansatz, bei dem die Oberlippe thunlichst den Rand des Mundstückes bedeckt, wodurch das rasche Auflaufen der Lippe verhindert wird, der Athem ungehindert in's Mundstück und die Zunge mitwirken kann, ist weder auf der Trompete, noch auf dem Horn eine leichte, sichere und ausdauernde Erzeugung hoher Töne möglich. Bei Speer heisst es nun weiter: »Vor's ander soll auch ein Incipient sich angewöhnen, die Backen einzuziehen und nicht aufzublasen, denn solches steht nicht allein ungeformt, sondern hindert auch, dass der Athem seinen rechten Fortgang nicht gewinnen kann, verursacht dem Menschen auch Schmerzen bei den Schläfen, dannenhero die getreuen Trompeter ihren Lehrlingen solches auch wohl mit Ohrfeigen abzugewöhnen pflegen. Es wird aber ferner zu dieses Instruments rechter Tractirung folgendes erfordert: 1) gesunde Leibeskräften; 2) starker, lang anhaltender Athem; 3) eine geschwind regende oder läufige Zunge; 4) ein unverdrossener Fleiss in stäter Übung, wodurch der Ansatz überkommen und erhalten wird; 5) gute, lange Trillen, welche mit dem Kinn, so man zum Beben oder Zittern angewöhnen muss, gemacht werden.« Auch die Regeln, die Speer für die Komponisten zur Behandlung der Trompete giebt, haben jetzt noch volle Geltung, werden aber sehr häufig um's Ohr geschlagen.

»Was hat ein Componist bei diesem Instrument zu observiren? 1) soll er auf dieses Instrument nicht zu hoch und fast wenig in's *a* setzen. (Soll wohl heissen, wenig über $\overline{\overline{\overline{a}}}$ hinaus, könnte aber auch bedeuten, das $\overline{\overline{\overline{a}}}$, ein fataler Ton, als $\overline{\overline{\overline{a}}}$ zu tief, als $\overline{\overline{as}}$ zu hoch, der auch leicht überschlägt,
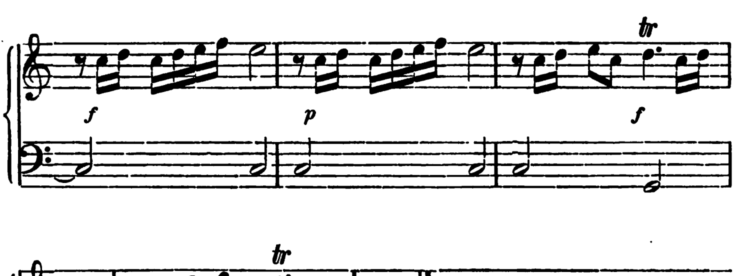
solle möglichst vermieden, nur in transitu gebraucht werden); 2) soll er sich der Langsamkeit zu setzen darauf bemühen; 3) soll er nicht zu viel Takt Noten auf einmal bringen, sondern stets in clausuln oder concertirender Harmonie mit Pausen zum frischen Athemholen abwechseln, weil dieses generose Instrument sehr schwer fallet im Tractiren und die allzugrosse Höhe. Item die langsamen halben Tact-Noten und die Vielheit der Noten auf einmal nacheinander solches noch schwerer macht. 4) so soll auch ein Componist auf diesem Instrument der beiden Geschlecht Semitonien zu setzen sich enthalten, doch kann man das *fis* endlichen wohl noch erzwingen.« (Das betr. unreine Intervall ist als *fis* viel brauchbarer, denn als *f*.)
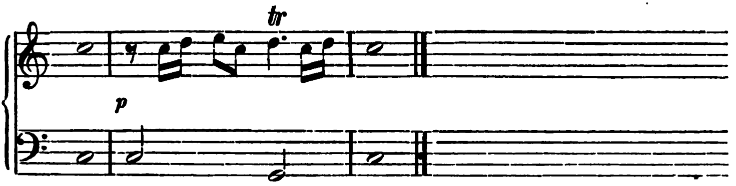
Das 17. Jahrhundert ist die Zeit des Kampfes zwischen den Kirchentonarten und den zwei modernen Klanggeschlechtern, dem Dur und Moll in ihren vielen Versetzungen. Mit dem Auftreten J. S. Bach's ist der Kampf zu Gunsten des Neuen entschieden, zweifelhaft in seinem Ausgang konnte er von Anbeginn nicht sein, und schon zu Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts treten Komponisten auf, die der Chromatik in so hohem Grade huldigen, dass man stellenweise an Spohr, ja an R. Wagner erinnert wird. Das Ringen nach Ausgestaltung chromatischer Dur- und Moll-Tonleitern wirft seine Wellen bis auf das dürftige Tonwerkzeug Trompete. Schon Fantini ist ein chromatischer Streber. Dies zeigt sich recht deutlich in der Sonata prima di Tromba ed Organo insieme detta del Colloreto, wo er sich zu der für seine Zeit und sein Instrument äusserst kühnen Modulation von *C* nach *D* unmittelbar versteigt.





tr
tr
3
3
tr
f
p





Man liest weiter von ihm in mehreren lexikalischen Werken, er habe eine vollständige chromatische Scala auf der Trompete ganz rein blasen können. Dieses haarsträubende musikhistorische Märchen ist dadurch entstanden, dass Fétis in seiner Flüchtigkeit eine Stelle im Mersenne total missverstanden hat. Denn wenn es bei Mersenne (Harmonicorum libri XII. Paris bei Baudry, 2. Aufl. 1648, die erste 1635, lib. 2 de harmonicis instrumentis. propos. 18, 19, 20) heisst: »suspicor, eruditissimos tubicines spiritum ita moderari posse, ut singulos tonos a tertia vel a quinta nota versus acutum efficiant hoc est per gradus ascendant: quae suspicio literis domini Bourdelotii Medici doctissimi ad me Roma missis vehementer augetur, quibus asserit, se ab Hieronymo Fantino, totius Italiae excellentissimo tubicine audivisse quod tonos omnes sua tuba caneret eosque sonis organi Cardinalis Borguesii junxisse, quo Hieronymus Frescobaldi, Ducis Hetruriae et Ecclesiae Romanae D. Petri Organista concinne ludebat: quamquam tubicines Ducis Crequisii, qui tunc extraordinaria pro rege nostro legatione fungebatur, asseruerint, tonos praedicti tubicinis spurios, confusos et plenitus inordinatos fuisse«, so kann doch der Sinn dieser Stelle nur sein, dass Bourdelot an seinen Freund

Mersenne von Rom schreibt, er habe Fantini, von Frescobaldi auf der Orgel begleitet, blasen hören, wobei er von der dritten oder fünften Note (wohl Oberton, das klingt sehr unbestimmt; nehmen wir die Mitte, so ergiebt sich *g*, was auch nicht passt; lassen wir aber den Grundton weg, der gar nicht anspricht, so kommen wir auf $\bar{c}$ als dritten Ton der Reihe und erhalten einen Sinn), also von $\bar{c}$ in diatonischer Folge (per gradus), vielleicht auch mit einigen Semitonien aufwärts blies. (Es kann sich hier nur um die Oktave von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ handeln, denn von da an sind ja alle diatonischen Intervalle dem Instrument eigen.) Die Trompeter des französischen Gesandten aber, die diese Produktion mit anhörten, seien davon nicht erbaut gewesen und hätten versichert, diese Töne seien unecht, verworren und gänzlich aus der Reihe fallend (im Toncharakter) gewesen. Diese Stelle hat Fétis (Biographie univers. des Musiciens) so interpretirt, als ob Fantini auf der einfachen Trompete eine chromatische Scala geblasen habe und die anderen Trompeter vergeblich sich abgemüht hätten, dieses Kunststück nachzuahmen, eine wahre Meisterleistung von Oberflächlichkeit, da an der betreffenden Stelle nicht die Spur von einer chromatischen Scala zu finden ist und die Chromatik dem übrigens ganz unpraktischen und über sein Thema rein studirzimmermässig schreibenden Pater Mersenne ganz fernliegt. Das $\bar{d}$, $\bar{f}$, $\bar{a}$ und $\bar{h}$ auf der Naturtrompete zu blasen ist absolut unmöglich, an Klappen oder Ventile in damaliger Zeit nicht zu denken, sodass nur die Erklärung übrig bleibt, dass Fantini auf einer gewundenen kurzen Trompete spielte und die betreffenden Stufen durch Stopfen des Schallbechers erzeugte, was ganz gut angeht, da es sich nur um Erniedrigung der Töne $\bar{\bar{c}}$, $\bar{b}$, $\bar{g}$ und $\bar{e}$ um eine halbe oder ganze Stufe mittelst einer einfachen oder doppelten Stopfung handelt. Aber freilich sind die so gewonnenen Intervalle spurii und inordinati, sie klingen schwach, erstickt und gar nicht nach Trompete. Das Experiment des Fantini ist aber umso interessanter, als

es den Beweis liefert, dass man schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem für die Naturinstrumente so wichtigen Stopfen des Schallstückes, für welches zwar das Abstimmen der Orgelpfeifen durch hineingeschobene Keile ein Analogon liefert, auf das man aber wohl unabhängig von der Orgelbaukunst rein empirisch verfallen sein mag, vertraut war, sodass mithin die Anwendung dieses Hilfsmittels auf das Waldhorn durch den Hornisten Hampel in Dresden, den eigentlichen Begründer des Horns als musikalisches Instrument im heutigen Sinne, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, gar keine neue Erfindung war, sondern nur eine sehr glückliche Übertragung, indem das Stopfen beim Horn ungleich vollkommener und wirksamer, als bei der Trompete, und ein gut gestopftes Horn ein annähernd vollkommen chromatisches Instrument ist.

Ich bin damit der Frage auf den Leib gerückt, wie sich der Bau der einfachen Trompeten nach Prätorius weiter entwickelt habe, eine Frage, die mit dem Thema in enger Verbindung steht, denn, um ein richtiges Urtheil über das alte Clarinblasen zu erlangen, muss man die zu Gebote stehenden Tonwerkzeuge genau würdigen. Hier gewinnt man durch Befragen der Quellen das sichere und unumstössliche Resultat, dass ebensowenig, wie vom 17. Jahrhundert bis zum Erlöschen dieses Spezial-Kunstzweiges am Ende des 18. Jahrhunderts eine Förderung in der Technik der Trompete stattfand, eine bemerkenswerthe Verbesserung in der Konstruktion der Instrumente erfolgte.

Der Versuch Fantini's, durch gestopfte Töne der Tonarmuth der Trompete abzuhelfen, zeigt, dass man kurze Trompeten, deren Schallbecher der rechten Hand des Bläsers zugänglich war, hatte, was ja auch schon bei Prätorius bezeugt wird. Dass diese Art Instrumente in Italien besonders in Gebrauch waren, beweist die Zusammenstellung »italienische und gewundene« Trompeten, der wir in mehreren Quellen begegnen. In meinem Besitz ist eine kurze

Kompilation von Nachrichten über die Trompeter und Pauker, deren Privilegien, geschichtliche Mittheilungen über die Instrumente, betitelt »Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Pauker«, ohne Druckort und Datum, der Schrift nach ins Ende des 17. oder den Anfang des 18. Jahrhunderts zu verweisen, wo es S. 8 heisst: »Was vor Arten derer Trommeten werden verfertigt? Unterschiedliche und zwar 1) Teutsche oder Ordinar-Trommeten. 2) Französische, so einen Ton höher, als jene (nämlich in *F*, während jene in *Es* oder *D*); 3) Englische, so eine ganze Tertia höher sein, als die deutschen. 4) Italienische und gewundene. Hierher gehören auch die Trommeten-Stöcke und Streithämmer (eine Spielerei, die heute noch existirt, Trompeten in Form eines Spazierstockes etc.), ingleichen die Waldhörner.« Ganz dieselbe Aufzählung hat noch J. E. Altenburg in seiner interessanten, aber als Quelle überschätzten Schrift »Versuch einer Anleitung zur heroisch - musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und practisch beschrieben und mit Exempeln erläutert von Johann Ernst Altenburg. 2 Theile. Halle, gedruckt und verlegt bei Jos. Christ. Hendel. 1795. gr. 8v. 144 S. dedicirt dem Kurfürsten von Sachsen. Vorrede d. d. Bitterfeld, wo Altenburg, einer der letzten Feldtrompeter der alten Reichs-Kameradschaft, Organist war. Altenburg bezeichnet als die besten Instrumente die von W. Hasen in Nürnberg verfertigten. Über die gebräuchlichen Arten lässt er sich p. 11 wie folgt aus: »Hier hat nun wohl unstreitig die chortönige *C*-Trompete bei uns Deutschen den Vorzug. Sie wird desswegen so genannt, weil sie mit dem Orgelwerk (das ordinär im Chorton steht) in das *C* einstimmt, oder von rechtswegen einstimmen soll, und muss daher nach gewöhnlichem Fusstone mit der tiefen Prinzipalpfeife einerlei Länge haben, d. i. sie muss gerade 4 Ellen oder 8 Fuss lang sein, wenn sie anders richtig einstimmen soll. Da nun gewöhnlich der Chorton und Kammerton nur um einen Ton von

einander differiren, indem jener einen Ton höher und dieser einen Ton niedriger ist, so ist leicht einzusehen, dass diese Trompete nach Kammerton in *D* einstimmen muss. Und desswegen kann sie ebensogut die Kammertönige *D*-Trompete heissen, wiewohl auch manche in *Es* stimmen. Mit dieser Gattung kann man in der Tiefe die Feldstücke und den Prinzipal sowohl, als in der Höhe den Clarin ganz bequem blasen, indem sie zu jenem nicht zu lang und zu diesem nicht zu kurz sind, welches für die deutschen Trompeter ein nicht geringer Vortheil ihrer Kunst ist. 2) die Kammertönige *F*-Trompete oder die französische, weil sie bei den Franzosen eingeführt ist, ist schon etwas kürzer, folglich um eine kleine Tertie höher als die vorige. 3) die Kammertönige *G*- oder englische Trompete (ital. Tromba piccola) heisst deswegen so, weil sie bei den Engländern üblich ist. Sie ist noch einen ganzen Ton höher, als die vorige und eine Quart höher, als die erste. Das Clarinblasen lässt sich darauf nicht so hoch treiben, als auf der deutschen *D*-Trompete (soll bedeuten, innerhalb der Voraussetzung, dass immer in *C* notirt wird, die höchsten Töne auf dieser *G*-Trompete, die bei der Trompete in *D* um eine Quart tiefer liegen, sind nicht mehr erreichbar), und der Bläser wird geschwinder durch ihr kurzes corpus ermattet.« (Dies bedarf auch einer Erklärung. Eigentlich sprechen die höheren Stimmungen leichter und sicherer an, haben daher mehr Ausdauer. Der Bläser kommt aber auf der hohen Trompete beim Blasen der Clarinlage in eine zu hohe Region und wird daher bald mit seiner Ausdauer fertig.) Sodann führt Altenburg an die Inventions-Trompete (italienische), öfter gewunden, als die vorigen, in Italien üblich, bei der Militärmusik gebraucht (offenbar des Stopfens wegen). Die Bezeichnung Invention vor Blechinstrumenten in den Quellen ist sehr verwirrend. Invention kann doch nichts weiter als Erfindung bedeuten, also in Verbindung mit einer Sache dieselbe als neue Erfindung kennzeichnen wollen. Am

bekanntesten sind die Inventionshörner geworden, nämlich Waldhörner, in mehr als einer Windung gebaut, daher kleiner als die in einer Windung hergestellten ersten Hörner, deren Stürze der Bläser nicht erreichen konnte. Die Inventionshörner wurden um 1750 auf Anweisung des ausgezeichneten Waldhornisten der kursächsischen Kapelle Jos. Ant. Hampel durch den Dresdner Instrumentenmacher Ant. Werner verfertigt und gaben den Anstoss zur Ausbildung des Stopfens, wodurch in wenigen Jahrzehnten das Waldhorn, das bis dahin nur als ein Anhängsel der Trompete, ein eine Oktave tiefer stehendes Seitenstück derselben angesehen und von den Komponisten auch so behandelt worden war, eines der feinsten und geschätztesten Instrumente, nahezu chromatisch, von ganz eignem, mehr den Holzbläsern zuneigendem Wesen wurde und einen Ehrenplatz im Orchester, wie in der Kammermusik erhielt. Vor den Inventionshörnern, die später noch durch einen in der Mitte angebrachten Stimmzug verbessert wurden, gab es aber schon Inventionstrompeten. So heisst es in dem Kurs. Mandat gegen das unbefugte Trompetenblasen (zum Schutz der privilegirten Trompeter) vom 17. Dezember 1736: »sondern auch insonderheit das Tanzlermen und Aufzügeblasen auf Trompeten und anderen Instrumenten, sonderlich aber mit Waldhörnern auf Trompetenart und den sogenannten Inventionstrompeten«. Andererseits begegnet man an vielen Orten der Mittheilung von der Erfindung der Inventionstrompeten durch Michael Wögel und den Pianofortebauer Stein in Augsburg um 1776, die nach allem zu schliessen nichts anderes waren, als kurz gebaute einfache Trompeten in *F*, die alle Züge oder Bogen bis *A* hatten und welche von dem königl. Instrumentenmacher und Kammermusiker Krause in Berlin um 1795 in ausgezeichneter Qualität hergestellt worden sein sollen. Vielleicht lag bei diesen Instrumenten die Verbesserung darin, dass sie einen Stimmzug in der Mitte hatten und die Stimmbogen als Züge eingeschaltet

werden konnten. Jedenfalls geht aus allem Angeführten sicher hervor, dass man mehrfach gewundene Blechinstrumente durch den Beisatz »Inventions« bezeichnete. Nachzutragen wäre nur noch, dass das Streben nach Chromatik einige Konstruktionen herbeiführte, die aber auf die Kunst des Clarinblasens ohne allen Einfluss waren. So baute man gegen Ende des 17. Jahrhunderts Trompeten, deren Rohr ganz nach Art der Posaune ausgezogen werden konnte; ob um 3 Töne, wie bei der Posaune, oder weniger, darüber kann ich keine Auskunft geben, doch scheinen mir die Angaben bei Altenburg zu beweisen, dass dieses Instrument, Zugtrompete, italienisch Tromba da tirarsi genannt, fast ganz mit einer Altposaune übereinkam, deren Tonlage *F* oder *Es* dasselbe auch haben mochte. Da eine solche Trompete wegen der Kürze des Auszugs das gewandte Spiel sehr erschwerte und in keiner Weise in Raschheit der Bewegung mit einer einfachen tieferen Trompete wetteifern konnte, war es zum Clarinblasen im Solospiel gar nicht tauglich und ist auch dazu nicht verwendet worden. Dieses Instrument soll noch heute in England in Gebrauch sein, in älterer Zeit wandten es die Thürmer zum Choral-Abblasen statt des Zinken oder der Diskantposaune vielfach an. Ferner brachen sich, seit um 1760 der Mechaniker Kälbel in St. Petersburg in der Absicht, chromatische Blechinstrumente zu erzeugen, das Rohr von Hörnern mit Tonlöchern versehen und über diesen Klappen angebracht hatte, ähnliche Versuche, wenn auch langsam, Bahn, denn erst in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts trat der Wiener Hoftrompeter Weidinger mit seiner Klappentrompete auf und kamen in England die Bugle- oder Kent-Hörner in Aufnahme. Für das alte Clarinblasen kommen diese mechanischen Einrichtungen gar nicht in Betracht. Altenburg erwähnt sie kurz, macht einige darauf bezügliche Vorschläge, erwähnt, dass bei L. Mizler von solchen Trompeten als bei einigen orientalischen Völkern üblich die Rede ist, erzählt auch, dass er

bei dem Hoftrompeter Schwanitz in Weimar eine Trompete sah, auf welcher man mittels eines kleinen ledernen Schiebers über einer Öffnung $\overline{a}$ und $\overline{h}$ rein angeben konnte, hält sich jedoch bezüglich des Clarinblasens nur an die einfache alte Trompete. Es steht also nach meinen bisherigen Untersuchungen ausser Zweifel, dass es die gewöhnliche lange Trompete in tiefer Stimmung war, das Instrument, das heute noch als unsere ordonnanzmässige Kavallerietrompete fortlebt, auf dem das Clarinblasen geschah. Um nun einen musikalischen Begriff von den Leistungen eines Clarinisten zu geben, lasse ich wiederum die Quellen reden. J. E. Altenburg erzählt von seinem Vater Johann Caspar, der einer der berühmtesten Clarinkünstler des vorigen Jahrhunderts war (geb. 1679 zu Alach bei Erfurt, lernte bei Röbock in Weissenfels, diente im Regiment des sächs. Prinzen Johann Adolf in hessischen Diensten, machte die Schlacht bei Malplaquet mit, ward 1711 Hoftrompeter in Weissenfels im Dienste des regierenden Herzogs Johann Georg von Sachsen, koncertirte 1731 mit seinem Kollegen Nicolai in Dresden, schlug aber die ihm angebotene Stellung in der königl. Kapelle mit 600 Thlr. (!) Gehalt aus, liess sich auf Koncertreisen in Berlin, Gotha, an den thüring. Höfen, in Bayreuth, Nürnberg, Anspach, Stuttgart, Cassel, Braunschweig, Wolffenbüttel, Sondershausen, Hamburg, Schwerin, Strelitz u. s. w. hören. Er hatte in Weissenfels 300 Thlr. Gehalt. Altenburg starb 1761, mit 100 Thlr. pensionirt): »Sein Ton im Clarinblasen und die verschiedenen Modificationen desselben, welchen er mit dem singenden und fliessenden Wesen geschickt zu verbinden wusste, die Fertigkeit in der Höhe und Tiefe, der Ausdruck der mancherlei Manieren und der Vortrag war bei ihm, ohne Ruhm zu melden, etwas naïves und besonderes. Das Clarinblasen wurde ihm gar nicht schwer und er wusste es auch so schwach vorzutragen, dass man es kaum hören und dennoch jeden Ton insbesondere deutlich vernehmen konnte. Im Clarinblasen war er überhaupt stärker als im Feldstück-

und Prinzipalblasen, und daher war ihm auch nicht eine jede Trompetenkomposition anständig. Die Stücke von den damaligen Komponisten Thelemann, Förster, Linnicke, Fasch und Schreck schätzte er besonders hoch.« Als Seitenstück dazu möge hier folgen, was Gerber (Tonkünstler-Lexikon, Leipzig, 1812 bei Kühnel) von Johann Heinrich Cario, Rathsmusikus und Thürmer an S. Catharina in Hamburg erzählt: »einer der grössten Künstler auf der Trompete, geboren zu Eckernförde, kam gegen 1740 in seinem vierten Jahre nach Hamburg, sodass er sich daselbst unter drei Musikdirectoren, einem Telemann, Bach und Schwenke zu bilden Gelegenheit gehabt hat, und bläst noch gegenwärtig, 1800, als ein Sechziger, ebensowohl mit dem Ausdruck von zärtlichen Gefühlen eines Jünglings, als er zur anderen Zeit mit dem Feuer desselben seine Trompete schmettern lässt. Ausser der Gleichheit seiner Töne, die er bei aller Fülle und Rundung doch bis zu dem sanftesten Flötengelispel moderiren kann, ausser seiner Präcision und Fertigkeit, mit der er selbige hervorbringt, kann er noch vermittelst seiner Inventionstrompete (also hier wendet ein grosser Virtuose die kurze vielgewundene Trompete an, wie schon 150 Jahre Jahre früher Fantini, nicht die lange gerade) aus allen Tönen blasen, was ihm als Thürmer zum Abblasen der Choräle umso nothwendiger ist. (Das Blasen von Chorälen setzt jedenfalls gestopfte Töne voraus.) Er geht aber mitunter weiter, und schafft sich selbst Schwierigkeiten, um sie zu überwinden. So hat man ihn einmal ein sehr grosses Präludium aus *Es*-moll blasen hören.« Man könnte vielleicht hier noch die Mittheilung von Kompositionen für Trompete aus dem 18. Jahrhundert erwarten. Ich halte jedoch eine solche aus dem Grunde für überflüssig, weil ich bei allen denen, die sich für den hier behandelten Gegenstand interessiren, ohne weiteres die Kenntniss solcher Werke, in denen die Trompete mit Solopartien betraut ist, voraussetze, wie z. B. Kantaten von J. S. Bach, dessen Suiten, Koncerte, das

Weihnachts-Oratorium, die *H*-moll-Messe, das Magnificat, Oratorien von Händel, dessen Dettinger und Utrechter Tedeum, das Magnificat von C. Ph. Em. Bach, ältere italienische Opern und Kirchensachen und vieles andere. Der wesentlich diatonische Charakter solcher Werke, aus deren Melodiebildung man so häufig, auch wenn ihre Sätze nicht für Mitwirkung von Trompeten berechnet sind, die bekannten Wendungen und Intervallenfortschreitungen der Trompete herausklingen hört, sind so bekannt, dass man keine Proben davon zu geben benöthigt ist. In ganz ähnlichem Stil aber sind die für Trompete extra geschriebenen Koncertstücke gesetzt, deren musikalischer Werth jedoch durch einen längst überwundenen Zeitgeschmack so abgeschwächt ist, dass es jetzt ganz unmöglich wäre, sie aufzuführen, umsomehr, als es nur Komponisten minderen Ranges waren, die sich mit dergleichen Arbeiten befassten, ebenso wie später und heute noch, denn nach Bach's und Händel's Zeitalter hat mit dem Erblühen einer ganz neuen, grossartigen Instrumentalmusik das Instrument von seiner alten, ehemals begründeten Bedeutung viel eingebüsst.

Über die Technik des Clarinblasens sagt Altenburg wenig und nichts, was nicht schon in den früher erörterten älteren Quellen enthalten und nicht für jeden praktisch mit dem Instrumente Vertrauten selbstverständlich wäre. Es giebt eben keine Geheimnisse darüber mitzutheilen; weder im Bau der alten Trompeten, noch in einer speziellen nur wenigen Eingeweihten zugänglichen Behandlung liegt ein solches. »Vom Clarinblasen und dem dazu erforderlichen Vortrage. (p. 94). In den älteren Zeiten wurde die Trompete, von welcher hier die Rede ist, des hohen und hellen Klanges wegen auf lateinisch Clario, Claro oder Clarusius genannt, welches die Franzosen durch clairon, die Italiener durch clarino übersetzten. Eigentlich ist es eine kürzere und enger gewundene Trompete als die gewöhnliche und heisst bei den Engländern clarion. (Du Cange aus Wilhelm Malm. l. IV. historia Angl. de anno 1101.)« (Wir fanden

noch bei Virdung eine besondere clareta angeführt, später aber kommt nirgend ein besonderes Instrument für das Clarinblasen mehr vor.) Altenburg: »Wir verstehen unter Clarin oder einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant ist, nemlich eine gewisse Melodie, welche grösstentheils in der zweigestr. Octave, mithin hoch und hell geblasen wird. Der rechte Ansatz zur Formation dieses Klanges ist ungemein schwer zu erlangen und lässt sich nicht wohl durch gewisse Regeln bestimmen. Die Übung muss hierbei das beste thun, obgleich auch viel auf die Beschaffenheit der Lippen etc. ankommt.« Soweit Altenburg! Man kann nun aber doch die Regeln für das Clarinblasen dahin zusammenfassen, dass das oben bei Speer genauer erörterte »Einsetzen« des Mundstücks, ferner dünne, ganz normal geformte Lippen, normale vordere Zahnreihen, gewandte Zunge, vorzügliche Luftführung, grosse Festigkeit der Trompeter-Backenmuskeln (sogen. buccinatores) und der Unterleibs-Muskulatur, gutes Gehör und unaufhörliche Übung die Haupterfordernisse sind, um diese Technik zu gewinnen. Diese Regeln aber passen für jeden, der überhaupt die Trompete gut erlernen will, haben also durchaus keine spezielle Beziehung zum alten Clarinblasen. Nur ein Punkt bezüglich dieser Kunst muss noch besprochen werden. Mit den Mundstücken, welche erforderlich sind, um in der tiefen, mittleren und der nicht zu hoch (ungefähr bis $\overline{\overline{a}}$ oder $\overline{\overline{b}}$) gehenden oberen Lage einen schönen und vollen Ton zu erlangen, ist es unmöglich, die alte höchste Clarinlage bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$ zu beherrschen. Damit diese Töne leicht herausgehen, und das ist unbedingt nothwendig, um mit Sicherheit und Ausdauer solche alte hohe Stimmen auszuführen, bedarf es Mundstücke, deren Korn oder Brechungswinkel schärfer ist und der Luftsäule im Becken des Mundstückes eine grössere Spannung giebt. Die französischen Instrumentenmacher nennen diesen Punkt des Mundstückes, der der eigentliche Angelpunkt ist, um den sich alles dreht, sehr zutreffend

grain, Korn. Es ist damit wie mit dem Korn im Visir der Flinte, und wie man Jemanden »auf's Korn« nimmt, so werden mit Hilfe dieser Stelle im Kessel der Mundstücke die Töne recht eigentlich auf's Korn genommen. Diesen Punkt erhält man, wenn man ein Mundstück von oben nach unten in der Mitte durchgeschnitten denkt. Da, wo der Kessel in die Öffnung (genannt die Bohrung) übergeht, die den Luftstrom in das Instrument führt, zeigt der Durchschnitt einen Winkel, der nach der Bestimmung des Mundstückes, ob für Horn, Posaune, Trompete, Cornet, Tuba u. s. w., ob für Höhe, grosse Höhe, Tiefe, sehr verschieden ist. So wäre der Typus des Hornmundstückes wie folgt (Fig. 1), ein solches Mundstück aber für höhere Töne unbrauchbar. Um es diesem Zwecke anzupassen, müsste es ungefähr folgenden Durchschnitt zeigen: (Fig. 2); d. h. der Winkel *a* muss grösser sein, als beim ersten Durchschnitt. Und in dieser Weise wächst der Winkel *a*, bis er in folgendem Bilde (Fig. 3) zum rechten Winkel wird und damit den Typus

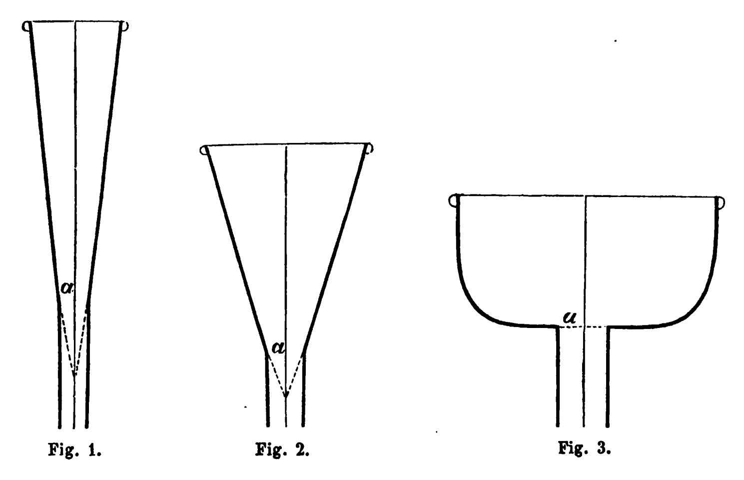


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

des auf die höchste und leichteste Höhe berechneten Trompeten-Mundstückes erreicht. Dergleichen Mundstücke sind heute ganz ungebräuchlich, waren aber in alten Zeiten stark

in Gebrauch. In meinem Besitze befindet sich ein sehr altes Mundstück, das vollkommen diesen Winkel zeigt. Der Ton, den so scharfwinklige Mundstücke geben, ist sehr dünn, nach unserem jetzigen Geschmacke ganz unerträglich, namentlich in der mittleren und tieferen Lage, und desshalb haben auch früher die guten Bläser davon keinen Gebrauch gemacht. Altenburg sagt (p. 82): »Viele bedienen sich der Mundstücke mit engen Kesseln und kleinen Löchern in der Absicht, recht hoch hinaufsteigen zu können«, er verwirft aber mit Recht dieselben, weil sie weder in Höhe noch Tiefe einen befriedigenden Klang gewähren. Es ist jedenfalls ganz individuell, wie das Korn oder der Brechungswinkel (man könnte ihn auch Stauungswinkel nennen, weil sein Zweck ist, den Luftstrom aufzustauen, damit er mit desto grösserer Kraft auf die Luftsäule im Rohr des Instruments wirke, wie man ein Wasser mit Wehren staut, damit es grösseres Gefälle bekomme, um Mühlen zu treiben) beschaffen sein müsse, um dem Bläser die gewünschte Tonlage zu erleichtern; ein Mundstück mit kleinem Stauungswinkel aber, dessen Wirkung nicht ausreichend wäre, um die Luft im Kessel zu komprimiren, bei dem also ein sanfter glatter Übergang der Anblaseluft in die Bohrung erfolgt, ist für hohe Töne nicht verwendbar. Ganz individuell, das heisst von den physischen Eigenschaften des Bläsers abhängig, ist der Rand des Mundstückes, die Grösse und Form des Kessels, die Weite der Bohrung, deren Verminderung natürlich sehr zum leichten Ansprechen der Höhe beiträgt, weil sie dann das dem Luftstrom durch den Brechungswinkel bereitete Hinderniss verstärkt. Diese Auseinandersetzung war bei der Erklärung des Clarinblasens nicht zu umgehen, um zu zeigen, welche Hilfsmittel das Instrument gewährt, um eine leichtere Zerlegung der Luftsäule im Rohr in viele kleine schwingende Abschnitte herbeizuführen, mit anderen Worten, um leichter hoch blasen zu können.

Also auch, was Mundstücke betrifft, geben uns die

Quellen keinen Anhalt, eine Einrichtung beim Clarinblasen anzunehmen, die heute etwa nicht mehr bekannt wäre.

Allein schon die Schrift Altenburg's müsste ausreichen, um jede geheimnissvolle Muthmassung über das Clarinblasen auszuschliessen. Er war der Sohn und Schüler eines grossen Virtuosen, selbst ein ausgezeichneter Trompeter und ein für seine Zeit hochgebildeter Musiker; sein Streben geht dahin, sein Instrument aufs gründlichste zu schildern, und wir erhalten auch durch ihn ein ganz klares und erschöpfendes Bild der älteren Trompete. Altenburg schrieb, — und dieser Umstand ist namentlich bedeutungsvoll für unser Thema, — zu einer Zeit, als sich das alte Clarinblasen schon ausgelebt hatte und doch die neueren Instrumente mit Chromatik noch nicht bekannt waren. In seinem Buche ist aber mit keiner Zeile erwähnt, dass eine Änderung in der Behandlung der Trompete stattgefunden habe. Dies zeigt eben deutlich, dass es mit dem Clarinblasen gar nicht so viel auf sich hatte, wie man dann nach 40 Jahren in unserem Jahrhundert annahm und zwar aus dem Grunde annahm, weil die späteren Trompeter nicht mehr die schwierigen alten Partien ausführen konnten. Es war dies wahrlich kein Wunder, denn mit dem Aufkommen chromàtischer Instrumente war die Scala, der Tonumfang verschoben, nach unten gerückt und damit von selbst den Bläsern eine ganz andere Aufgabe zugefallen. Sie hatten gar keine Veranlassung mehr, die höchste, so undankbare Lage zu studiren, und konnten daher den doch nur sehr selten an sie herantretenden Anforderungen in dieser Hinsicht nicht nachkommen. Man giebt eine vollständig erschöpfende Begriffsbestimmung des Clarinblasens, wenn man sagt: Clarinblasen war das, was jetzt erste Trompete heisst und, sofern 3 oder 4 Trompeten besetzt waren, auch die zweite Trompete umfassend. Ein Clarintrompeter war eben ein erster Trompeter, nur mit dem Unterschied, dass er mehr Höhe haben musste, als man jetzt gewöhnlich von einem Trompeter fordert, weil sein

Instrument der Chromatik, ja sogar der Diatonik in der eingestrichenen Oktave entbehrte und daher mehr in der höheren Oktave verwendet wurde. Wie es aber auch heute unter sehr vielen ersten Trompetern nur wenige Solisten und Virtuosen giebt, so waren auch ehedem nur einzelne Clarintrompeter im Stande, die Soli im damaligen Geschmack und Sinn auszuführen, der darin bestand, in einer heute nicht mehr benützten Tonlage leicht und fliessend getragene Stellen, wie Figuren und Passagen mit mancherlei Verzierungen im raschen Tempo zu blasen.

Bei gewissenhafter Prüfung der Litteratur und in Übereinstimmung mit dem, was die genaue praktische Kenntniss des Instruments lehrt, muss man zu der Überzeugung gelangen, dass es überhaupt keine spezielle ältere Kunst des Trompetenspiels, die an besondere, später verloren gegangene Praktiken oder technische Kunsthilfen, oder an besondere Einrichtungen und Konstruktionen der alten Instrumente geknüpft gewesen wäre, gegeben hat. Die Trompete von heute ist dasselbe Instrument wie ehemals und erfordert dieselbe Behandlung, nur mit dem Unterschied, dass sie, weil in ihrem ganzen Umfang chromatisch, die spezielle Pflege und das Studium der obersten Tonlage, welches früher durch die eigenthümlichen Intervallen-Verhältnisse der einfachen Trompete bedingt war, überflüssig macht. Durch den Mangel an Übung der jetzigen Trompeter, in einer ungewohnten und nicht mehr benützten Tonlage zu blasen, ist die Ausführung eines Theiles der älteren Trompeten-Stimmen sehr erschwert und theilweise unmöglich gemacht.

Somit scheint mir die Frage: Was war das Clarinblasen? ausreichend beantwortet und nach jeder Richtung klargestellt. Das Thema wäre indessen nur halb erörtert, wenn nicht auch die aus der obigen Frage sich mit Nothwendigkeit ergebende weitere Frage: Warum ist das Clarinblasen im Sinne des Blasens in der höchsten Tonlage abgekommen? eingehend beantwortet würde. Die Einführung der

chromatischen Instrumente allein kann keine ausreichende Erklärung geben, weil wir wissen, dass, noch ehe man dergleichen hatte, die Trompete von den Tonsetzern nicht mehr in der alten Weise, wie sie sich bei Bach und Händel am meisten entwickelt zeigt, geschrieben wurde. Es müssen also noch andere Ursachen gewirkt haben, welche geeignet waren, der Trompete eine andere Behandlung im Orchester anzuweisen, und diese Ursachen zu erklären bleibt meine fernere Aufgabe.

Es ist allgemein bekannt, dass mit Bach und Händel eine Periode der Instrumentalmusik, und nicht dieser allein, schliesst und mit Haydn, der sich der Zeit nach sogleich anreiht, eine neue grosse Periode anhebt. In vokaler Hinsicht hat bei Bach die geistliche Kantate und die Passionsmusik, bei Händel das Oratorium seinen Gipfelpunkt erreicht. Auf diesem Gebiete findet nach beiden Meistern ein Rückgang statt. Anders auf dem Felde der Instrumentalmusik. Hier beginnt nach ihnen eine grossartige Entwickelung, die, aus den vorhandenen Keimen von Haydn ins Leben gerufen, in Beethoven kulminirt. Die Instrumentalmusik und das sie ausführende Orchester beruht bei Bach und Händel auf der alten Tradition, mit ihnen schliesst die erste Periode der selbständigen kunstvollen Instrumentalmusik ab, die 150 Jahre früher begonnen hatte. Haydn begründet die zweite Epoche, die moderne. Es wäre für den Zweck meiner Arbeit ganz unpassend, diesen Umgestaltungsprozess näher zu kennzeichnen und auf Einzelheiten einzugehen, wo es sich nur um den Gebrauch eines verhältnissmässig untergeordneten Instruments handelt. Meine Sache ist es, nur soviel auszuführen, um verständlich zu machen, warum schon die meisten, unmittelbar auf J. S. Bach und Händel folgenden Komponisten der Trompete nicht mehr die obligaten Rollen gaben, wie diese.

Man sollte erwarten, dass unser Altenburg, der seine Monographie über die Trompete im hohen Alter um 1790

schrieb, dessen Leben also gerade in jene Umwälzungen in der Instrumentalmusik, als deren Früchte die Formen der Sonate im neueren Sinne, der Symphonie, der Ouverture, ferner die Kammermusik mit ihren neuen Gestaltungen und das moderne Orchester erscheinen, fällt, in irgend einer Weise Erwähnung thut, wesshalb sich zeither mit seinem Instrumente so manches geändert habe. Aber nicht eine Andeutung findet sich hierüber bei ihm. Darf dies als wunderbar gelten? Nein, denn die Zeitgenossen sind in den seltensten Fällen im Stande, den Übergang, der sich in ihrer Zeit zu einer neuen Kunstepoche vollzieht, klar wahrzunehmen und zu begreifen. Kann einer von uns mit nur einiger Bestimmtheit voraussagen, was sich aus unseren heutigen Musikzuständen entwickeln wird, wohingegen es in 100 Jahren sehr leicht sein wird, den Charakter und die Bedeutung der Tonkunst am Ende des 19. Jahrhunderts für die folgenden Gestaltungen festzustellen. So war es vor 100 Jahren auch, und wie sollte ein bescheidener Musiker sich über die riesigen Wandlungen der Musik, die unter seinen Augen sich vollzogen, recht klar werden, wo man allgemein einen Haydn für nichts bedeutenderes ansah, als etwa einen Dittersdorf, einen Mozart mit längst vergessenen Opernkomponisten seiner Zeit in eine Reihe stellte, einen J. S. Bach als einen tüchtigen Orgelkomponisten und nur als solchen kannte und dabei nicht einmal für einen grösseren, als 20 andere! (Man vergleiche z. B. die uns jetzt unbegreiflich und geradezu komisch dünkende Erwähnung Bach's in der Litteratur des vorigen Jahrhunderts, Walther's Lexikon und Adlung's Anleitung).

Die Frage, warum seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Trompete an Bedeutung im Orchester einbüsste, lässt sich nicht mit Anführung eines Grundes beantworten, denn sie ist mit der ganzen Umwandlung der Tonkunst zu eng verflochten, und dabei kommen zu viele Punkte zur Berücksichtigung. Suchen wir die hauptsächlichsten

zusammenzufassen. Erstens kamen mit der technischen Entwickelung neuer Instrumente, die ziemlich zusammentreffend in die Mitte des Jahrhunderts fällt, die mancherlei bis dahin noch gangbar gewesenen Tonwerkzeuge des 17. Jahrhunderts, die an grossen und unverbesserlichen Unvollkommenheiten litten und keinen Wettstreit mit den neuen Erfindungen bestehen konnten, rasch in Vergessenheit. Die Viola da gamba musste dem Violoncello weichen, die geraden Flöten den Traversflöten, die tieferen Oboën verschwanden gänzlich, die Klarinetten traten nach und nach zum Orchester hinzu, nachdem sie die nöthige Vervollkommnung erlangt hatten, was lange Zeit beanspruchte; das Horn bekam, wie schon oben ausgeführt, durch künstliche Erzeugung chromatischer Intervalle mittels Deckung der Stürze einen eigenen Toncharakter und ward ein vermittelndes Glied zwischen der Holz- und Blech-Gruppe. Die Lauten und Theorben, die Zinken, alle diese misslichen Klangkörper, deren so schwere Behandlung in keiner Weise den Resultaten entsprach, wurden verbannt. Das ältere Orchester war im Grunde nur ein Streichorchester, die Blasinstrumente traten nur vereinzelt, um besondere Wirkungen hervorzubringen, hinzu; selbst des Klaviers konnte man nicht entbehren, um ungehindert rasch moduliren zu können und dem bezifferten Basse, auf dem das ganze Gebäude des Satzes noch ruhte, Rechnung zu tragen. Das entstehende neue Orchester war ein selbständiger vielgliedriger Tonkörper, der auf eignen Füssen stand, keinen Basso continuo, sondern lauter ausgeführte Stimmen hatte, ein Körper, bei dem jedem Gliede seine regelrechte Funktion zugewiesen war. In diesem neuen Orchester steht auch der Ausprägung des neuen Tonarten-Systems kein Hinderniss mehr im Wege, die alten Kirchentöne sind vollständig verklungen und durch die Dur- und Moll-Tonleitern ersetzt, denen die neuen Tonwerkzeuge folgen können. Schon die Unbehilflichkeit der alten Blasinstrumente beschränkte deren Gebrauch im älteren Orchester. Früher traten nur in

besonderen Sätzen ein Chor von Trompeten und Pauken, oder zwei obligate Clarinen im Orchester auf, oder es trat eine koncertirende Trompete einem Chorsatz oder einer Arie bei, und der Gebrauch derselben ist auf wenige Tonarten eingeschränkt, *D*-dur, *Es*-dur, *C*, seltener *F* oder *G*. Obligate Stimmen für eine Trompete sind fast immer in *D* oder *C*, weil diese tiefen Instrumente vorherrschten. Das nämliche gilt von den Hörnern, die ganz wie Trompeten in der tieferen Oktave behandelt wurden. Ganz anders im neuen Orchester. Hier tritt die Inventionstrompete, ebenso das Inventionshorn in sein Recht, die gewundenen, höheren, kürzeren Instrumente, die man nach unten beliebig umstimmen kann; die Trompete in *G* mit allen Stimmbogen bis nach tief *A*, das Horn mit allen Stimmungen von *B* alto bis *B* basso. Schon der Gebrauch der vielen Bogen bildet für den Trompeter ein Hinderniss für besonders virtuose Ausbildung auf einer Stimmung. Andererseits entfiel für die Komponisten durch die Ausbildung der Holzblasinstrumente die Nöthigung, die Trompete in der höchsten Tonlage zu benützen. Sehen wir von der Oboë ganz ab, die schon am Anfang des Jahrhunderts ein sehr ausgebildetes Instrument war, denn ihre höchsten Töne $(\overset{\equiv}{es}, \overset{\equiv}{e}, \overset{\equiv}{f})$ sind sehr unzuverlässig, scharf und dünn, so bleiben die Flöten und Klarinetten zu erwähnen, die sich als Ersatz für die immerhin unzuverlässigen und so überaus schwierigen Clarinen boten. Man weiss, wie sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Flöten vervollkommnet haben. Auch der Ton des Instruments hat eine grosse Verwandtschaft mit der höchsten Clarinlage. Diese ist immer nur unter der Bedingung verwendbar, dass die Töne sehr leicht und zart geblasen werden, wodurch sie einen weichen, flötenartigen Timbre erhalten; der Erzton der tieferen Töne ist in der Clarinregion unmöglich. Dadurch wird die Verbindung von Flöten und Trompeten zu gewissen Tonstücken leicht erklärlich, wie man sie in der älteren Litteratur zuweilen

antrifft. Von Mozart existiren 10 Stücke für 2 Flöten, 3 Trompeten in *C*, 2 Trompeten in *D* und Pauken, und ein Divertimento in derselben Besetzung (187 und 188 in Köchel's Verzeichniss), komponirt in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Die Flöten haben natürlich die Melodie zu führen und den Zusammenhang des Satzes herzustellen. Wie solche Kompositionen einerseits beweisen, dass der Komponist zu den Clarinen kein rechtes Zutrauen hat und sie lieber durch die Flöten ersetzt, die doch anscheinend wenig zu den Trompeten passen, so zeigen sie auch andrerseits, dass der Ton der Flöten recht gut die hohen Clarintöne wiedergegeben hat. Mozart hat ja auch bekanntlich in seiner Neuinstrumentirung des Händel'schen »Messias« die schweren hohen Clarin-Stellen ausgemerzt und anderen Instrumenten übertragen, woraus ganz deutlich hervorgeht, dass die Trompeter, denen man solche Aufgaben anvertrauen konnte, sehr selten geworden waren, oder dass man es, und zwar recht kurze Zeit nach Händel, nicht mehr für schicklich hielt, die Trompete in der alten Weise zu verwenden. Auch die Klarinetten konnten recht gut solche Partien übernehmen, wogegen sie einige Jahrzehnte früher für das Orchester noch unbrauchbar gewesen waren. Nach Mahillon's Ansicht (Katalog des Brüsseler Instrumenten-Museums; Band 2, 4. Lieferung, S. 211 ff., Gent 1892) ist die Klarinette keineswegs eine neue Erfindung des Nürnbergers J. C. Denner, sondern nur eine Verbesserung des alten Chalumeau, der gleich der Klarinette cylindrisch gebohrt war, auf dem Prinzip der Überblasung in die Duodecime beruhte und mit einer auf einem Schnabel aufgebundenen einfachen aufschlagenden Zunge intonirt wurde. Caspar Majer in seinem 1741 erschienenen »Neu eröffneten Musiksaal« weiss über die Klarinette noch nicht mehr zu sagen, als: »Clarinetto ist ein zu Anfang dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blasinstrument, ausser dass ein breites Mundstück daran

befestiget ist; es klingt von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich und gehet vom Tenor *f* bis zu $\overline{\overline{a}}$, auch zuweilen ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$«. Nur die Dürftigkeit der älteren Holzblasinstrumente macht es erklärlich, dass die Trompete in der älteren Instrumentalmusik eine so grosse Rolle spielen konnte, dass man ihr oft Solostellen in der hohen und höchsen Lage gab, obgleich diese den Bläsern ungeheure Schwierigkeiten machten, nur von wenigen sicher und fertig beherrscht wurden und auch dann wegen der Unreinheit und natürlichen Unbestimmtheit einiger Intervalle in ihrer Wirkung immerhin sehr misslich waren. Die Clarine war eben damals nicht gut zu entbehren, kein anderes Blasinstrument konnte sie ersetzen. Daher auch die glänzenden Bezahlungen und Anstellungen guter Trompeter. Sobald andere Blasinstrumente so weit entwickelt waren, um dergleichen Partien auszuführen, schlief die alte Clarinbläserei sanft und allmählich ein. Die hohe Lage auf dem Cornetto oder Zinken war noch schwieriger und misslicher, als auf der Trompete, die Diskantposaune ein Instrument ohne Geläufigkeit und nur im langsamen Tempo verwendbar, die Diskant-Schnabelflöte viel zu schwach und ungenügend im Ton, Oboën gab es vor Mitte des 17. Jahrhunderts nicht und ihre höchsten Töne sind sehr zweifelhaft, Traversflöten und Klarinetten kannte die alte Zeit ebenfalls nicht. Was Wunder, dass die Komponisten auf die Virtuosität gewisser Trompeter angewiesen waren, sollte ihr Orchestersatz klanglich nicht gar zu ärmlich ausfallen. Dieser Standpunkt war mit Haydn und Mozart glücklich überwunden, und gewiss sehnte sich damals niemand nach der älteren Orchestermusik zurück, denn der Geschmack hatte in wenigen Jahrzehnten gewaltige Fortschritte gemacht.

Haydn war auf diesem Gebiete der grosse Bahnbrecher, dem es beschieden war, die vorgefundenen, noch wenig entwickelten Kunstformen grossartig auszubauen und mit glänzendem Inhalt zu füllen. Mochten andere kurz vor

ihm, wie Gossec in Frankreich, Quartette und Symphonien im heutigen Sinne geschaffen haben, so waren doch diese seine Zeitgenossen ohne jeglichen Einfluss auf sein Schaffen, und ihre Arbeiten waren binnen kurzem vergessen, als Haydn's Werke erschienen. Nicht lange währte es, so waren glänzende, aus Künstlern zusammengesetze Orchester, in neuem Geiste besetzt, in Thätigkeit. Ihre Leistungen zogen ein verwöhntes Publikum gross, das von den Unebenheiten der alten Instrumentalmusik nichts mehr wissen wollte. Lehrreich ist, will man einen Einblick in die Wandlungen jener Periode im Geschmack und den Anforderungen an Instrumentalmusik gewinnen, das Buch »Anleitung zur praktischen Musik« von J. S. Petri (Leipzig bei Breitkopf 1782). Überall tritt der grosse Fortschritt in Technik und Geschmack gegenüber der früheren Kunstübung klar hervor, wie z. B., wo der Verfasser die ältere und die neuere Handhabung des Violoncello erörtert, wo er den einzelnen Instrumentalisten Regeln giebt, die von guter Auffassung zeugen und noch heute Bedeutung haben (z. B. »die Hornisten müssen nie mit vollem Athem blasen, ausser im äussersten forte, ihr Ton muss ganz flötenmässig sein; er soll nur begleiten und füllen. Bei Solopassagen können sie sich etwas mehr erheben«). Eine merkwürdige Stelle aus »Dr. Carl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnissfeier« (Aus dem Engl. von J. J. Eschenburg, Berlin, 1785) möge hier Platz finden, denn sie bestätigt meine Ausführungen genau: III. p. 62. »Die so beliebte Bass-Arie The Trumpet shall sound wurde von Herrn Tasca und Herrn Sarjant, der ihn überaus gut auf der Trompete begleitete (hier scheint ein Irrthum vorzuliegen, denn Sergeant oder Serjeant ist seit altersher der Titel der englischen Ober-Hoftrompeter, und ein solcher wird wohl hier gemeint sein. Der Irrthum des deutschen Übersetzers von Burney veranlasste Gerber, in sein älteres Lexikon einen angeblichen

ausgezeichneten Trompeter Namens Sarjant oder Serjeant aufzunehmen), sehr schön ausgeführt. Es kommen indess in der Trompetenstimme dieser Arie einige Gänge vor, die wegen der natürlichen Unvollkommenheit dieses Instruments allemal üble Wirkung thun. In Händel's Zeiten waren die Komponisten nicht so ekel, als jetzt, wenn sie für die Trompete oder das Horn setzten, denn jetzt hat man es sich zur Regel gemacht, dass die Quarte und Sexte eines Accordes auf diesen beiden Instrumenten (soll heissen das unreine $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{a}}$), die von Natur so verstimmt sind, dass kein Spieler sie rein herausbringen kann (A. d. V. er müsste denn gerade vorzüglich bei Ansatz sein, auf dem Horn lässt sich $\overline{\overline{f}}$ mit Hilfe des Stopfens ganz rein und $\overline{\overline{a}}$ durch Treiben, $\overline{\overline{as}}$ durch Stopfen rein geben), niemals gebraucht werden dürfen, ausser in kurz vorübergehenden Noten, die keinen Bass haben, der ihre falsche Intonation verrathen kann. Herrn Sarjant's Ton ist überaus angenehm und klar, so oft er aber auf $\overline{\overline{g}}$, der Quarte von $\overline{\overline{d}}$, aushalten musste, sah man Missvergnügen auf jedem Gesichte, welches mir ungemein leid that, weil ich wusste, wie unvermeidlich solch' eine Wirkung wegen solch' einer Ursache war.«

»In dem Hallelujah wird die Quarte $\overline{\overline{g}}$ zwei ganze Takte ausgehalten. In dem Dettinger Tedeum und an vielen anderen Stellen entstellt diese falsche Konsonanz oder dieses falsche Intervall die Schönheit der Harmonie und fast auch die Schönheit jedes Angesichts unter den Zuhörern. Es ist sehr zu wünschen, dass dieses belebende und glänzende Instrument seine Fehler durch irgend eine ähnliche mechanische Erfindung, wie bei der Flöte durch Oktaven ist, verlieren möchte.«

Letzterer Wunsch sollte bald nachher in Erfüllung gehen, denn durch die in das Rohr gebohrten Löcher mit darüber liegenden Klappen wurde wie bei der Flöte ein Überblasen in die Oktave hervorgebracht. Kaum aber war diese Erfindung am Anfang unseres Jahrhunderts

hervorgetreten, so trat ein noch besseres System der Chromatisirung auf, die Trompete mit 3 Ventil-Bogen, die das Instrument um $^{1}/_{2}$, 1 und $1^{1}/_{2}$ Ton tiefer stimmen und theils einzeln, theils kombinirt die vollständige Scala ermöglichen. Da hierbei keine Luft durch die Öffnungen im Rohr verloren geht, dieses aber verlängert, nicht wie bei den Klappen verkürzt wird, musste das Resultat ein besserer Ton und geringere Anstrengung sein. So kam es, dass das Ventil nach und nach die Klappen verdrängte. Nun war, wie schon oben ausgeführt, gar kein Grund mehr vorhanden, dass die Komponisten das Instrument clarinartig behandelten, und mithin für die Bläser kein Grund, die oberste Lage zu üben. Gleichwohl hat es immer nach Händel Trompeter gegeben, die im Stande waren, Clarinstimmen korrekt wiederzugeben. Der schon erwähnte Kammermusiker Krause in Berlin leistete nach Berichten von Ohrenzeugen (z. B. Felix Eberty in seinen Erinnerungen eines alten Berliner's) darin vorzügliches. Mein unvergesslicher Lehrer Adolf Scholtz (in Breslau), gewiss einer der ersten Trompetenkünstler aller Zeiten, hat sehr oft solche Partien geblasen, theils auf der hohen *B*- oder *A*-Trompete, theils auf dem Cornet in hoch *F*. Speziell für den Zweck der Ausführung derselben in älteren Werken baut die Firma V. C. Mahillon in Brüssel Trompeten in hoch *D*, und als 1885 die Musikgesellschaft Concordia in Paris zur Feier des 200jährigen Geburtstages von Bach ein Koncert arrangirte, liess Teste, erster Trompeter der Grossen Oper, durch die Firma Besson eine Trompete mit 3 Ventilen in hoch *G* herstellen, um seiner schwierigen Aufgabe bequemer nachzukommen. (Constant Pierre, La facture instrumentale à l'exposition universelle de 1889.) Es sind mithin die Leistungen des Herrn Professor Kosleck in Berlin auf diesem Felde weder vereinzelt, noch kann man mit irgend welchem Rechte von ihm behaupten, dass er die alte Clarinkunst neu entdeckt oder wieder erweckt habe, denn zu entdecken gab es dabei

nichts und von einem Erwecken konnte desswegen nicht die Rede sein, weil das gelegentliche Blasen einer solchen alten Original-Stimme nie ganz aufgehört hat. Kosleck verfuhr übrigens ebenso individuell, wie jeder andere, der sich seine Aufgabe nach seinem Bedarf und seinen Fähigkeiten zurecht legte. Er bläst seine Clarinsoli auf einer geradeaus gebauten hohen *B*- oder *A*-Trompete mit 2 Ventilen. Dass er sich eines gelötheten, nicht gegossenen Horn-Mundstückes bedient, giebt in Verbindung mit enger Mensur seiner Trompete und deren kleinem Schallbecher seinem Tone die gerühmte Weichheit. Seine Kunstfertigkeit in Lippentrillern, wie überhaupt seine Beherrschung der höchsten Lage soll ganz ausserordentlich sein. Gewiss aber kann niemand behaupten, dass sein Blasen auf einer ganz modernen hohen Ventiltrompete mit einem Waldhorn-Mundstück historisch dem alten Clarinblasen entspräche, und wenn auch ihm, dem grossen Meister, oft genug bei seiner halsbrecherischen Leistung menschliches passirt, so ist dies nicht sehr ermuthigend für andere, derlei Spezialitäten zu pflegen. Es ist eine grundverkehrte Ansicht, anzunehmen, dass die Kunst der Trompete seit alten Tagen zurückgegangen sei. In künstlerischer Hinsicht steht der heutige Trompeter, der aus allen Tonarten chromatisch, mit tadelloser Reinheit spielen muss und dabei fast immer gezwungen ist, zu transponiren und sich in die mannichfaltigsten und schwersten Versetzungen hineinzudenken, viel höher, als der alte Clarinist, der nur die wenigen Töne seines hohen Registers fleissig zu üben hatte. Dass die moderne Behandlung der Trompete in musikalischer Hinsicht noch vieles zu wünschen giebt, ist richtig. Eine Veredlung des Klangcharakters, Verbesserung des Vortrages wäre im allgemeinen nothwendig; auch grössere Beherrschung der hohen Lage, welche sehr häufig nur mit grosser Anstrengung und zu stark geblasen wird, müsste erstrebt werden. An diesen Übelständen trägt aber die zu häufige Anwendung des Instruments, dem man

gern Übertriebenes zumuthet, die Schuld. Würde es mehr geschont und mit mehr Geschmack und nicht so oft ganz seiner Natur und seinem Charakter zuwider gebraucht, so würden sich mehr Künstler darauf ausbilden können. Diese aber sind wohl ehemals auch nicht häufiger gewesen, als jetzt. Ehe man die Forderung stellt, die Bläser sollten ihr Studium darauf richten, alte Stimmen aus einer vergangenen Kunstepoche auszuführen, sollte man lieber auf Vertiefung und Verbesserung der Ausbildung im modernen Sinne und innerhalb der durch die zeitgenössische Musik gestellten Aufgaben dringen. Für die Komponisten aber liegt nicht der mindeste Grund vor, die Trompete im Orchester in der Weise Händel's zu benützen; das hiesse die betreffenden Tonsätze auf bedenkliche Stützen stellen und ihre Wirkung den schlimmsten Eventualitäten aussetzen, ausserdem ignoriren, dass wir eine Anzahl Blasinstrumente ausser der Trompete haben, deren Technik sich immer steigert, und die in der Lage sind, Stellen in der höchsten Tonlage unvergleichlich sicherer, besser und geschmackvoller zu bringen, als es dem besten Trompeter möglich wäre.

Und die Aufführungen alter Werke mit Clarin-Partien, wie soll man sich in Zukunft mit ihnen abfinden, zumal diese Musik noch immer in der Werthschätzung steigt und ein Veralten dieser klassischen Schöpfungen namentlich angesichts der zerfahrenen und meist hohlen Neuproduktion unserer Zeit in unabsehbare Ferne gerückt erscheint? Nun, es wäre wohl traurig um ein Händel'sches Oratorium oder ein Werk von Bach bestellt, wenn sein Eindruck von der originalgetreuen Wiedergabe einer Trompetenstimme abhängig wäre, und ist es nicht überhaupt eine Lächerlichkeit, eine historisch genaue Aufführung älterer Musik bis in alle Einzelheiten zu verlangen! Will man die äussere Hülle eines Kunstwerkes aus vergangenen Epochen erstehen lassen, oder seinen Geist? Überhaupt ist es um die historische Treue auf keinem Gebiete so misslich bestellt, als in der

Musik. Menschen in irgend welche alte Kostüme zu stecken und all' den fratzenhaften historischen Mummenschanz auf die Beine zu bringen, mit dem sich die moderne Menschheit betäubt und berauscht und über die wichtigsten Fragen und dringendsten Aufgaben der Zeit hinwegtäuscht, das macht wenig Mühe.

Alte Musik heute so auszuführen, wie dies vor 100 oder 200 Jahren zur Zeit ihrer Entstehung geschah, ist überhaupt nicht möglich und auch gänzlich zwecklos. Eine Zeit gesunder Kunstentwickelung und blühenden Kunstschaffens könnte auch gar nicht auf ein solches krankhaftes Wühlen und Herumstöbern in den historischen Rumpelkammern verfallen, wie es jetzt Mode ist. Nur in einer blasirten, abgehausten Kunstepoche kann die Gelahrtheit, die Theorie, die mechanische Technik überwuchern. Wird heute ein Oratorium von Händel aufgeführt, so klingen fast alle Instrumente anders, als zu Händel's Zeiten, alle haben sie grössere oder geringere Veränderungen im Bau und damit auch im Timbre erfahren, zum Theil sind es gar nicht mehr die alten Instrumente. Das Corno da caccia bei Bach und Händel ist weder das Ventilhorn, noch das einfache Horn, seine Flöten sind etwas ganz anderes, als die jetzigen, Celli im jetzigen Sinne gab es damals nicht, wo sind die Gamben, Tenorviolen, Violenbässe, Flûtes à bec, Cornetti, Oboi d'amore und da caccia; wie anders klingt ein mitwirkender moderner Flügel, als ein Cavicymbal, Clavichord oder ein Gambenflügel, selbst die alten Orgelwerke sind in keinen Vergleich mit jetzigen Orgeln zu bringen. Aber das wären ja immer nur Äusserlichkeiten gegen die Fragen und Zweifel bezüglich des Basso continuo in so vielen Sätzen, die erst einer Ausfüllung des harmonischen Inhalts bedürfen, nur aus einer Skizze von Melodie und Bass bestehen, über deren stilgetreue Ausführung man nie einig werden wird. Kann es da von Erheblichkeit sein, ob eine gar zu hohe Trompetenstimme ganz ausfällt oder umgeändert wird!

Möge das Ausführbare geblasen und das Übrige mit gutem Geschmack möglichst im Sinn und Geist des alten Meisters auf andere Art zum Ausdruck gebracht werden. Naturgemäss Abgestorbenes zu einem Scheinleben zu erwecken, kann niemals die Aufgabe der Tonkunst, oder irgend einer anderen Kunst sein, immer nur hat sie lebendige, gesunde und lebensfähige Keime und Triebe zu pflegen, um Blüthen und Früchte für kommende Geschlechter zu erzielen, will sie das für alle verbindliche göttliche Weltgesetz der geistigen Entwickelung erfüllen.

Sach- und Namen-Register.

